Modernités russes 3



LES LIEUX DE LA MODERNITE

Centre d'Études Slaves André Lirondelle
Université Jean-Moulin

Lyon

2001

LES PARADOXES DE LA MODERNITÉ PASSÉISTE

dans le livre de Georgij Lukomskij *Saint-Pétersbourg moderne.*

Par

Olga Medvedkova

Le livre de Lukomskij *Sovremennyj Peterburg*, paru à Petrograd, aux éditions "Svobodnoe iskusstvo" en mars 1917, a toujours été considéré par les historiens d'architecture comme le manifeste du mouvement néoclassique pétersbourgeois[18]. Pourtant personne n'a jamais analysé ce livre comme un texte et ne semble remarquer le paradoxe sémantique qui apparaît dès son titre.

Bien que le mot "sovremennyj" dans ce titre puisse être traduit de deux façons: "moderne" et "contemporain", la clé de sa vraie signification nous est clairement indiquée par son opposition avec le titre du second livre de Lukomskij *Staryj Peterburg* (Saint-Pétersbourg ancien). Étant donné les dates très rapprochées de la parution de ces deux ouvrages, conçus dans la même collection, avec le même format et la même conception typographique, ils semblent présenter en fait un seul ouvrage en deux volumes dont le double titre à lui seul évoque une réflexion sur les deux notions fondamentales pour toute construction culturelle depuis l'époque de la Renaissance: l'"ancien" et le "moderne". Le fait que la notion du "moderne" est chargée pour Lukomskij d'une signification et d'un poids particuliers apparaît dès le sous-titre du livre, qui introduit un

[18] Voir par exemple: E.L. Kiričenko, *Russkaja arhitektura 1830-1910-h godov*, Moskou, 1982; Grigorij Sternin, *Hudožestvennaja žizn' Rossii 1900-1910h godov*, Moscou, "Iskusstvo", 1988; Grigorij Revzin, *Neoclassicizm v russkoj arhitekture načala XX veka*, Moscou, "Arhiv arhitektury", 1992; Boris Kirikov, "Peterburgskaja neoklassika načala XX veka. Katalog postroek" (Le néo-classicisme pétersbourgeois du début du XXe siècle. Catalogue des constructions), *Nevskij arhiv*, 3, 1997; Idem, "Le néo-classicisme avant et après la Révolution. L'architecture de Saint-Pétersbourg/Leningrad", *Saint-Pétersbourg: une fenêtre sur la Russie, 1900-1935*, sous la dir. de Ewa Bérard, Paris, MSH, 2000, p. 89-101.

paradoxe: "Essai d'histoire de l'apparition et du développement de la construction classique (1900-1915)", le mot "classique" étant donné en gras.

En "prenant au sérieux" ce paradoxe de Lukomskij, nous nous sommes proposé, dans cette étude, d'explorer le livre comme "symbole et symptôme" d'un mouvement intellectuel et artistique dont il est issu. La vision très particulière de la modernité formulée dans ce livre nous est en effet apparue comme un abrégé *post-factum* d'un ensemble d'opinions qui ont marqué le début du XXe siècle en Russie.

L'histoire dont nous voulons ici retracer les contours commence au sein du groupe *Le Monde de l'art*, dont l'organe homonyme fut créé comme une revue "moderne" par excellence, qui avait "pour but exclusif de favoriser le développement de l'Art moderne russe dans ses manifestations purement esthétiques, aussi bien que dans son application à l'Industrie »[19] Deux expositions, celle de Moscou de 1902 intitulée "L'exposition d'architecture et d'industrie du style nouveau" et surtout celle de Pétersbourg de 1903 intitulée "L'art moderne" *(Sovremennoe iskusstvo)*, reflétaient cette tentative d'introduire la beauté dans la vie par le moyen de l'industrie[20]. L'échec commercial de l'entreprise ne semblait pourtant pas surprendre les artistes participants[21]. Le côté pratique de cette entreprise ne leur paraissait visiblement pas essentiel. "Je ne comprends rien aux choses utiles."[22] - proclamait alors Benois. Ainsi l'exposition de 1903 orientée vers l'union entre la beauté et l'utilité fut en réalité le symptôme de leur divorce. S'affirma alors la position aristocratique du "Monde de l'art", opposé à la vulgarisation de l'art, à sa transformation en marchandise, à sa profanation par l'utilité.

Très tôt, en fait, au sein du groupe "Le Monde de l'art", se forme une opposition néo-romantique à l'esprit moderne, qui, d'une part, suit les vicissitudes de ce mouvement en Europe et, d'autre part, est intimement liée au culte de Saint-Pétersbourg.

L'article d'Alexandre Benois "Saint-Pétersbourg pittoresque" publié dans le numéro 1 de l'année 1902, est présenté dans les textes

[19] *Mir iskusstva*, n° 5.1899, p. 1.
[20] M.S.Šlihter, "Vystavka "Sovremennoe iskusstvo" 1903 goda v Peterburge", *Panorama iskusstv*, 9. Moscou, 1986, p. 309-320. Souligné dans le texte.
[4] Ibid., p. 319
[5] Aleksandr Benua [Alexandre Benois], "Kustarnaja vystavka", *Mir iskusstva*, 1902, n° 3, p. 47-50.

postérieurs du groupe et notamment dans ceux de Lukomskij, comme un "texte d'origine", celui par lequel tout a commencé. Benois y invente une architecture passéiste, "culturelle" et élitiste, qui aurait pour vocation la conservation de la mémoire et non l'utilité moderne. Cette conception est le fruit de la transposition sur Saint-Pétersbourg du concept wagnérien de *Gesamtkunstwerk*. Saint-Pétersbourg, en effet, que Benois, en s'opposant au culte roturier et slavophile de Moscou, propose d'admirer comme une ville en même temps européenne et aristocratique, possède, selon lui, toutes les qualités d'une oeuvre d'art totale. Sa beauté se fonde sur son unité, qui provient du fait qu'elle fut construite tardivement, par grands ensembles. Face à Moscou, Pétersbourg est une incarnation de l'Europe, mais comme ville européenne, elle est à part. Nouvelle Rome, elle a pour vocation de préserver son caractère contre l'esprit léger (Paris) et mercantile (Berlin) de l'Europe contemporaine.

À partir de cette définition du génie du lieu pétersbourgeois on en vient à la critique de son état actuel. Car, selon Benois, Pétersbourg a elle aussi récemment contracté "la maladie de la modernité". La ville se rajeunit, se couvre de fausses beautés, "agréables", "légères", qui ne lui vont absolument pas. Elle se remplit de l'esprit du lucre facile, des immeubles de rapport, de magasins avec leurs enseignes, de banques, de kiosques, de fils d'électricité. Ainsi le thème pétersbourgeois en tant que thème anti-modemiste, pan-culturel, aristocratique, élitiste et occidentaliste, fut-il esquissé dans ses principaux motifs iconographiques.

Selon Benois, la construction moderne à Saint-Pétersbourg n'est possible qu'à condition de s'inspirer du style propre de la ville qui embrasse l'époque depuis le début du XVIIIe siècle et jusqu'aux années 1830. L'architecture est l'un des outils de la culture. Or la sauvegarde de la beauté ancienne constitue la tâche principale de la culture humaine dans sa lutte contre la mort, l'oubli et la décadence[6].

L'année 1902 fut donc décisive, ce qui coïncide, dans le contexte international, avec l'exposition de Turin, qui lance la critique du Modem style en Europe. À partir de ce moment, la construction intellectuelle des "nouveaux Anciens" russes connaît une très large diffusion, mais suscite aussi une forte opposition, qui vient d'une part des slavophiles, des artistes-ambulants, du milieu orienté vers les valeurs démocratiques, libérales et nationales, et, d'autre part, du milieu des architectes professionnels et des ingénieurs, tournés vers l'Amérique dans leur recherche des techniques nouvelles et des constructions économiques.

Après la fermeture, en 1904, de la revue *Le Monde de l'art*, ces thèmes sont repris par des revues qui lui succèdent, à savoir *Les trésors*

[6] Id., « Staroe i sovremennoe iskusstvo », *Mir iskusstva*, 1902, n° 11, p. 44-46
[7] L'idée de la revue vient du Cercle des amateurs des éditions russes artistiques, créé en 1903 et dirigé par Vasilij Vereščagin. Entre 1907 et 1916

de la Russie (Sokrovisca Rossii), Les anciennes années (Starye gody)[7], dont le titre exprime bien son orientation "ancienne", et *Apollon*, dont le titre non moins évocateur signale une appropriation de certaines idées de Nietzsche[8].

C'est au sein *d'Apollon* que Georgij Lukomskij commence son activité de critique pour y devenir ensuite "la voix de l'architecte". Mieux encore, la première exposition organisée par la revue est consacrée à son œuvre de peintre d'architecture[9]. Le programme esthétique *d'Apollon* est formulé dans ses premiers numéros, notamment dans l'introduction du numéro 1, dans l'article d'Alexandre Benois "En attendant l'hymne à Apollon"[10], dans les articles de Vološin[11] et de Bakst[12]. Ce programme vise des qualités réactualisées par l'atmosphère générale du subjectivisme: la "maîtrise" *(masterstvo)*, l'ordre, le style, la forme. A la suite de Nietzsche, *Apollon* appelle à une nouvelle croisade, pour laquelle il faut abandonner le style ironique propre au cercle intime des amis du "Monde de l'art". Cet appel au sérieux apparaît à la suite des manifestations de l'avant-garde, qui se veut la seule représentante de la modernité. C'est justement au cours de l'année 1909 que Nikolaj Kul'bin commence son activité, que s'ouvrent les expositions de "Stephanos", de "L'union de la jeunesse", que Matjušin et Guro publient leurs premiers livres etc.

parurent 120 numéros de la revue. Voir F.M. Lu'e, « Golosa « Serebrjanogo veka » : knigi, žurnaly, vystavki » *Fenomen Peterburga 1999*, Saint-Pétersbourg, Bliz, 2000, p. 178-188.

[8] La revue fut conçue par Sergej Makovskij, en étroite collaboration avec I. Annenskij dès 1908. La première réunion de la rédaction eut lieu le 9 mai 1909. G.Ju. Sternin, *Hudožestvennaja žizn' Rossii 1900-1910h godov*, Moscou, "Iskusstvo", 1988, p. 224; "I.F.Annenskij. Pis'ma k S.K.Makovskomu. Publ. A.V.Lavrova i R.D.Timencika", *Ežegodnik rukopisnogo otdela puškinskogo doma*, 1976, Leningrad, 1978, p. 222-241.

[9] L'exposition fut ouverte dans les locaux de la rédaction (Mojka, 24) le 25 octobre-2 novembre 1909. Furent exposés les aquarelles, dessins et gouaches avec des motifs architecturaux

[10] Aleksandr Benua, "V ožidanii gimna Apollonu", ", *Apollon*, n° 1, octobre 1909, p. 5-11.

[11] Maksimilian Vološin, "Arhaizm v russkoj živopisi (Rerih, Bogaevskij i Bakst)", *Apollon*, n° 1, octobre 1909, p. 43-53.

[12] Lev Bakst, "Puti klassicizma v iskusstve", *Apollon*, n° 2, octobre 1909, p. 63-78; n° 3, décembre 1909, p. 46-61.

[13] Voir les articles de Benois dans *Reč'*, ou encore dans *Apollon*, les articles : Valerian Čudovskij « Futurizm i prošloe (1913, n° 6, p. 25-30) ; Sergej Makovskij « Novoe iskusstvo i četvertoe izmerenie (po povodu sbornika Sojuza molodeži) » (1913, n° 7, p. 53-59) etc.

C'est également en 1909 que Marinetti publie son manifeste. Par la suite, en effet, le passéisme *d'Apollon*[13] sera essentiellement orienté contre ce mouvement, aussi bien en Europe qu'en Russie. Or, à ces débuts, les critiques "apolliniens" sont en réalité très proches de la démarche des futuristes russes.

Ainsi, pour Vološin la nouvelle beauté moderne se nourrit non pas de "passéisme", mais d'"archaïsme". Pour Bakst, la notion d'archaïsme est encore plus importante. Le célèbre frontispice du premier numéro *d'Apollon* dessiné par lui représente l'effigie d'un Apollon archaïque, cachée derrière des colonnes crétoises qui s'élargissent vers le haut, ce qui est paradoxal au regard de la théorie traditionnelle des formes architecturales classiques. Dans ses articles, à côté de l'art de la Crète proposé comme un modèle de la nouvelle renaissance apollinienne, Bakst cite le dessin d'enfant, ou encore l'art sauvage.

Dans les recherches que mènent au même moment les "budetljane" russes, l'archaïsme est également le mot d'ordre: à la différence des futuristes italiens, la modernité banale, avec tous ses fétiches, leur est également insupportable[14]. Ainsi, nous devons constater qu'en Russie la "modernité", comprise comme une civilisation bourgeoise, libérale et technique, fut à cette époque rejetée par l'ensemble des mouvements artistiques, aussi bien par les futuristes que par les passéistes. Cette modernité, si activement défendue par la jeune bourgeoisie russe, est pour eux le domaine des gens vulgaires, de la banalité, du kitsch, de l'ennui. Ses symboles — hôtel, restaurant, tramway, électricité, confort, hygiène — sont jugés radicalement antiesthétiques.

Il ne s'agit, bien entendu ici, que de rapprocher la démarche des passéistes et des futuristes russes dans leur rejet de l'époque moderne en tant que construction reçue en héritage du romantisme. Par ailleurs, une profonde différence les sépare quant au moyens d'échapper à la modernité. Ainsi les futuristes cherchent le prototype mythologique, la protoforme pré-culturelle, pré-humaine. Les passéistes, au contraire, une forme humaine, humaniste et culturelle par excellence. Les futuristes sont optimistes quant à la possibilité de créer un "homme nouveau", alors que la mentalité des passéistes est remplie d'amertume pessimiste. Or, dans le domaine de l'architecture, le futurisme, qui abolit les lois statiques, l'architectonique de façon générale, n'a aucun programme. Seule opposition à l'architecture du passé est l'architecture d'ingénieurs, la technique moderne, "l'américanisme", communément perçus en Russie comme le domaine des "marchands".

[14] Voir Ekaterina Bobrinskaja, "Motivy preodolenija čeloveka" v èstetike russkih futuristov", *Voprosy iskusstvoznanija*, 1/49, p. 199-221.

Le choix de Lukomskij, chargé en quelque sorte de représenter l'architecture au sein *d'Apollon*, n'avait rien de fortuit. Lukomskij est né en 1884 à Kalouga dans une ancienne famille aristocratique. Son père a occupé des postes dans l'administration provinciale. Son frère aîné se consacre à la généalogie et à l'héraldique. En 1903-1915, Georgij étudie à l'Académie des beaux-arts de Pétersbourg, au département de l'architecture. Il voyage en même temps en France, en Italie, en Suisse, en Allemagne et en Pologne, dans la province russe, d'où il rapporte des centaines de dessins d'architecture qu'il commence à exposer à partir de 1909 au "Salon" de Sergej Makovskij, puis à la rédaction *d'Apollon*. En même temps il commence à donner des conférence publiques et à publier des articles sur l'architecture.

Ainsi, bien que plus jeune que la plupart de membres du "Monde de l'art", Lukomskij appartient au même milieu social. Il pratique non pas l'architecture vivante, mais l'histoire et le dessin d'architecture, et devient en quelque sorte la personne idéale pour la défense des valeurs passéistes, aristocratiques et conservatrices du groupe dans le domaine de l'architecture.

Par ailleurs la présence active de l'architecture dans la revue est un fait d'une grande importance. Les revues artistiques de l'époque sont conçues comme des oeuvres d'art totales qui embrassent tous les domaines artistiques. Mais le rôle de l'architecture au sein *d'Apollon* est bien plus important. Supplantant la musique qui avait rempli cette fonction chez la première génération des symbolistes, elle devient chez les "apolliniens" un modèle pour les autres arts, y compris pour la littérature. La métaphore architecturale de la création poétique est quasi générale chez Kuz'min, Gumilev, Mandel'štam, dont les poèmes et les articles paraissent à côté des textes de Lukomskij.

Dans le premier numéro *d'Apollon* Lukomskij signe de son propre nom l'article "Les expositions européennes en été (notes de voyage)"[15] et d'un pseudonyme, Jurij Roh, (qu'il utilisera ensuite régulièrement), un petit essai intitulé "La nouvelle construction à Saint-Pétersbourg"[16]. Dès ce premier numéro, la position de Lukomskij se découvre clairement, il constate la fin de l'Art nouveau en Europe, qu'il caractérise comme un style individualiste et provincial ,et y oppose les règles et l'héritage culturel.

[15] Georgij Lukomskij, "Evropejskie vystavki letom (putevyja zametki)", *Apollon*, n° 10, octobre 1909, p. 1-10.

[16] Jurij Roh, "Novoe stroitel'stvo v Peterburge", *Apollon*, n°10, octobre 1909, p. 16-17.

Dans une série d'articles consacrés à l'architecture contemporaine de Saint-Pétersbourg, Lukomskij ne parle que des constructions qui peuvent se rattacher à ce programme. Par exemple, les deux nouveaux bâtiments de banques de Lidval[17]. L'architecture de ces "palais bourgeois" est analysée par Lukomskij à partir d'un idéal, qui se trouve selon lui dans le style Empire russe. Lidval se rapproche de cet idéal, mais il ne peut l'atteindre, car c'est un pur architecte-praticien et non pas un vrai artiste. Or la renaissance architecturale ne peut être réalisée que par des "artistes en architecture"[18].

C'est dans les projets de Fomin[19] que Lukomskij voit une véritable inspiration ainsi qu'une véritable modernité. Dans ses projets, la vitalité de la tradition classique, mise à l'épreuve par la banalité et la vulgarité de la vie moderne, sort toujours triomphante.

Or cette tradition est également moderne à cause de son caractère national. La grande découverte du milieu passéiste, c'est que le néoclassicisme en Russie, selon lui, a été un style aussi sinon plus national que le style proprement "russe". La vision de l'art national, conçu par le milieu des slavophiles comme l'art populaire ou l'art de la Moscovie ancienne, provincialise la Russie. De même, le Modern style pétersbourgeois a introduit dans le contexte russe une forte connotation "nordique", également marginale. En reconnaissant dans le classicisme le style proprement "russe", les passéistes rendent la Russie à l'Europe, en lui faisant partager le même fondement culturel.

[17] Le bâtiment de la banque d'Azov-Don et la maison de la Deuxième Société pétersbourgeoise du crédit mutuel, rue Sadovaja..

[18] D'ailleurs quand Vološin loue les œuvres picturales de Lukomskij, à propos de son exposition dans la rédaction *d'Apollon*, il y remarque justement cette heureuse union de la légèreté picturale et des lignes sèches de l'architecte: Maksimilian Vološin, "Pervaja vystavka v redakcii Apollona", *Apollon*, n° 2, novembre, 1909, p. 13. La même caractéristique sera reprise plus tard par Makovski: Sergej Makovskij, "Vystavka Mira iskusstva", *Apollon*, n° 2,1911, p. 14-24.

[19] Jurij Roh, "Arhitekturnoe otdelenie na otčetnoj vystavke akademii hudožestv", *Apollon*, n°3, décembre 1909, p. 17-18.

[20] Voir, par exemple pour l'année 1910: Georgij Lukomskij, "Inostrannye hudožestvennye žurnaly", *Apollon*, n° 5, février 1910, p. 21-26; Jurij Roh, "Arhitekturnaja hronika", *Apollon*, n° 7, avril 1910, p. 32-35; Jurij Roh, "Slavjanskaja hudožestvennaja hronika", *Apollon*, n° 8, juin 1910, p. 34-37; Ju. R., "Hudožestvennaja žizn' provincii", *ibid*, p. 37-38; Georgij Lukomskij, "Arhitekturnaja letopis'", *Apollon*, n° 11, octobre-novembre 1910, p. 35-39

Pendant les années 1910-1917, les contributions de Lukomskij qui paraissent presque dans chaque numéro *d'Apollon*[20], poursuivent cette tactique qui consiste en une défense de la tradition classique en Russie — à la fois moderne et nationale.

Mais Lukomskij lutte également contre l'excès de rigueur et la sécheresse académique. Selon lui, il faut savoir trouver une forme non-usitée dans l'héritage classique. Or, ce choix est difficile et c'est un des problèmes cruciaux du nouveau retrospectivisme, car c'est là que ce style se heurte aux souvenirs de l'éclectisme. S'il commence par louer le style Empire russe, Lukomskij appelle ensuite à s'inspirer de l'architecture italienne du Quattrocento ou encore de Palladio, car les Russes sont mieux capables que les Italiens modernes de ressentir la spécificité de l'art italien ancien. Ainsi dans son article consacré à l'exposition universelle de Rome[21] Lukomskij accuse les Italiens, incapables de comprendre leur propre passé, alors que les Russes montrent leur parfaite compréhension de la tradition classique, à la fois universelle et nationale.

En 1912 paraît enfin, toujours dans *Apollon*, l'article de Lukomskij qui donne le résumé de ses convictions esthétiques[22]. Intitulé "Pétersbourg nouveau (réflexions sur la construction moderne)" *(Novyj Peterburg (mysli o sovremennom stroitel'stve)*, cet article contient l'essentiel de ce qui sera publié en 1917 sous la forme du livre déjà cité. En historien fidèle du mouvement passéiste, Lukomskij y retrace les étapes du renouveau classique, et insiste sur la nécessité de préserver la "physionomie générale de la ville"[23].

Dans sa critique du style "moderne", Lukomskij ne se contente pas de lui reprocher son "individualisme" esthétique, il l'accuse paradoxalement d'absence de rationalité. Les matériaux nouveaux,

[21] Georgij Lukomskij, "Arhitektura na rimskih vystavkah", *Apollon*, 1911, n° 10, p. 26-40. En 1911, plusieurs événements renouvellent la foi de Lukomskij. Ainsi l'exposition historique d'architecture à l'Académie des beaux-arts (1911) provoque un essai de Lukomskij: Georgij Lukomskij, "Naša arhitektura ot Petra I do Nikolaja I (po povodu arhitekturnoj vystavki)", Apollon, n° 5, 1911, p. 15-22. Cet article paraît à côté d'un très beau texte de Wrangel'. De façon générale, on a l'impression que Lukomskij "double" souvent un auteur voisin. De même, le texte sur l'exposition romaine seconde l'article de Tugendhol'd, dont Lukomskij reprend les idées principales: Jakov Tugendhol'd, "Meždunarodnaja vystavka v Rime", *Apollon*, 1911, n° 9, p.30-52.

[22] Georgij Lukomskij, "Novyj Peterburg (Mysli o sovremennom stroitel'stve)", *Apollon*, 1912, n° 2, p. 5-38.

[23] Ibid, p.7.

introduits par la construction moderne, ne sont pas seulement anti-esthétiques, leurs qualités économiques sont également discutables. La pierre et la brique doivent rester les matériaux par excellence de la construction moderne. A l'industrialisation de la construction, Lukomskij oppose l'artisanat dans l'esprit de l'Europe médiévale, et prône la qualité des détails exécutés manuellement par les ouvriers, héritiers des bâtisseurs de cathédrales. La question des matériaux et de la qualité de la construction est l'une des questions centrales autour desquelles s'articule le message anti-moderniste de Lukomskij. Ce message paraît surtout paradoxal sur les pages de la revue *Zodčij*, dans laquelle les articles de Lukomskij sont publiés à côté des articles de Lahtin ou de Timofeev, qui étudient l'expérience américaine des constructions sociales. En réalité, les constructions néoclassiques restent toujours beaucoup plus chères que les bâtiments en style moderne. Mais cela ne semble pas dérouter Lukomskij. L'esprit d'économie, du bon-marché, du calcul, celui des boutiquiers lui est insupportable. C'est cette recherche du profit, si caractéristique de l'époque moderne, qui fait saboter les meilleurs projets néoclassiques.

La critique des nouveaux matériaux procède, chez Lukomskij, d'une vision fondamentale de l'architecture dont la fonction, selon lui, est avant tout liée à la communication symbolique et à la conservation de la mémoire. Selon lui, il est ridicule de fonder l'architecture sur les "idées d'économie et d'hygiène". Or ces notions représentent l'une des composantes du discours moderne depuis la fin du XVIIe siècle. Pour échapper à un anachronisme trop évident, Lukomskij remplace le confort bourgeois par le "sentiment de l'intérieur douillet" *(ujut)* russe, qui peut être perçu comme une valeur nationale et culturelle.

Enfin, pour lutter contre la construction moderne, Lukomskij ne connaît qu'une panacée - le contrôle de l'État. Ainsi apparaît l'un des thèmes les plus contradictoires, et les plus contestés par la suite, de la théorie du néoclassicisme. Contre la liberté de la construction particulière, qui n'existe en Russie que depuis un demi-siècle, Lukomskij exige l'instauration de la dictature du goût[24].

Il existe pourtant un domaine dans lequel Lukomskij, probablement malgré lui, apparaît comme un défenseur de la modernité. Il s'agit du rôle qu'il attribue à la photographie d'architecture dans le développement du style néoclassique. C'est dans l'emploi de la photographie, utilisée comme un modèle pour la reproduction architecturale, que Lukomskij proclame en 1914 la véritable nouveauté

[24] Georgij Lukomskij, "V s'ezd zodčih v Moskve i vystavki pri nem", *Apollon*, 1914, n° 1-2, p. 142-147.

[25] Georgij Lukomskij, "Neoklassicizm v arhitekture Peterburga", *Apollon*, 1914, n° 5, p. 5-20.

des architectes de sa génération[25]. La photo donne l'image synthétique de l'architecture, inspire la stylisation poétique. Un soin particulier dans le domaine de la reproduction photographique caractérise toutes les publications de. Lukomskij, qui ne choisit que des photos épurées, dépourvues de toute trace de la "vulgarité moderne", bannissant voitures, fils électriques et enseignes et ne comportant que de très rares passants.

Les deux livres de Lukomskij consacrés à Saint-Pétersbourg ancien et moderne qui paraissent en 1917 reprennent ses thèmes principaux. Nous tenterons donc de les résumer en nous référant aux modèles historiques des « renaissances », ce qui doit nous permettre de mieux en sentir l'originalité au début du XX[e] siècle.

1. Ainsi, selon Lukomskij, la véritable modernité se trouve dans le retour aux Anciens, dans le renouvellement de leur expérience, conservatoire de connaissances vraies et éternelles. Ce thème est celui de la Renaissance humaniste italienne.

2. La vraie "modernité" qui s'appuie sur l'héritage des Anciens, est opposée au "modernisme", la mode passagère, le culte de la technique, du confort personnel, de l'individualisme des particuliers, qui ne pensent qu'à leur propre commodité et font exploser l'unité de la culture et de la ville. Ce thème reprend, parfois presque littéralement, celui qui fut développé par les défenseurs du retour au "grand style" contre les caprices et les licences de l'architecture "moderne" rocaille, en France au milieu du XVIIIe siècle. Chez Lukomskij, les accusations visant le mauvais goût, l'oubli de l'unité de la ville rappellent de près certains textes de Voltaire, de La Font de Saint-Yenne ou encore de Blondel, que Lukomskij connaissait sans doute. De même le mépris pour l'Italie moderne, prétendument incapable de comprendre et de prolonger sa propre tradition classique, et à laquelle Lukomskij oppose une sensibilité particulière russe pour la forme classique, fait revivre les manifestes des Français de la seconde moitié du XVIIIe siècle, qui proclamaient leur classicisme national comme seul héritier digne de l'Antiquité.

3. Enfin, le mépris pour la modernité, pour la technique, pour l'esprit de lucre bourgeois, dont la perception ne peut être qu'ironique, se rattache directement aux opinions romantiques.

En reconnaissant ces "lieux communs", il nous devient possible d'établir la construction originale de notre auteur.

Nous pouvons analyser cette construction à travers la composition des deux livres qui s'avère en effet hautement symbolique. L'ouvrage consacré à la ville ancienne s'ouvre par une gravure de l'époque petrine qui célèbre la création de la ville et la naissance de la culture pétersbourgeoise, à la fois russe et européenne. Le texte, composé d'un

grand nombre de citations aussi bien d'auteurs du XVIII[e] et du XIX[e] siècle que de Benois et Cie, est nourri d'une nostalgie du temps passé, de la beauté historique de la ville qui se détruit sous les coups des nouveaux barbares. Un chapitre à part est consacré à tous ces "vandalismes", qui concernent non seulement les bâtiments majeurs qu'on a appris à aimer depuis 1902, mais une multitude de petits détails de la ville ancienne, qu'il faut sauvegarder dans toute son unité.

Les photos qui suivent le texte représentent les monuments du XVIIIe et du début du XIXe siècle. Les vingt premières images montrent les bâtiments détruits de sorte que même ceux qui ont été conservés paraissent menacés[26]. D'ailleurs ces bâtiments conservés sont représentés par des photos anciennes des années 1870-1880, avant les reconstructions, les rénovations, le "rajeunissement". Ainsi *Saint-Pétersbourg ancien* se transforme en une sorte de nécropole, en un livre de souvenirs d'une ville qui n'existe plus.

Aux bâtiments célèbres pétersbourgeois succèdent les photos de petits hôtels sans nom, de maisons de bois, de datchas dans les îles, d'intérieurs spacieux et vides, eux aussi souvent détruits. Viennent ensuite les monuments des cimetières qui marquent symboliquement la mort de la ville ancienne. Des monuments précis, d'abord, et — à la dernière page — un "monument funéraire", sans nom et avec un arbre penché, qui se lit comme un monument funéraire de Saint-Pétersbourg. C'est dans ce sentiment de la mort physique de la ville et plus largement de la culture, dans ce pessimisme particulier, qu'il nous semble pouvoir reconnaître l'originalité de la renaissance russe du début du XXe siècle.

En effet, le thème de la mort de la culture et de la culture comme seule arme contre la mort traverse les textes des passéistes russes et occidentaux. Après Burckhardt, auteur des *Considérations sur l'histoire universelle*, c'est le célèbre livre de Spengler, écrit en 1911-1916, mais que Lukomskij ne pouvait pas connaître, qui l'exprime de façon la plus aboutie.

Le deuxième livre de Lukomskij s'ouvre par une image d'Apollon[27]. Cette gravure annonce une renaissance, ou plutôt, puisqu'elle suit la mort de la culture, une résurrection. La première photo représente

[26] De même, dans son autre livre - Paris *ancien* - paru à Pétersbourg en 1912, Lukomskij blâme la modernité parisienne bourgeoise, déplore les démolitions et accompagne le texte de ses propres dessins, réalisés dix ans auparavant et qui représentent les hôtels particuliers démolis depuis. (G.K.Lukomskij, *Staryj Pariž*, Saint-Pétersbourg, 1912.)

[27] L'un des frontispices *d'Apollon*, qui paraît à partir du n° 2, 1912, signé A.B. (?), c'est-à-dire justement à partir du numéro dans lequel Lukomskij publia son article "Saint-Pétersbourg nouveau".

le bâtiment de l'École Pierre Premier *(učiliščnyj dom Petra Pervogo)*, oeuvre moderne des architectes Dmitriev et Lansere qui est un exemple de stylisation inspirée de l'architecture de l'époque pétrine. Ainsi la ville de Pierre semble créée pour la seconde fois. Le texte du livre reprend l'essentiel de l'article du 1912. Le cahier d'images des bâtiments néoclassiques montre d'abord les façades des grandes maisons de rapport et d'autres bâtiments à fonction moderne par excellence, tels que le "sporting palace", qui prouvent la possibilité d'une construction moderne qui s'inscrive dans des formes culturelles. Or ces façades sont entourées de vide, sans aucune trace de vie. Viennent ensuite les intérieurs, qui témoignent de la pénétration de la culture classique dans la vie. Or ces intérieurs sont également entièrement vides de présence humaine. Aucun nom d'architecte n'est signalé dans les légendes des photos, de sorte que la construction classique apparaît comme anonyme, comme une école. Le livre se termine par des projets non réalisés, sur lesquels en revanche les noms des architectes Fomin, Ščuko et Peretjatkovič sont indiqués. Ils incarnent la vision personnelle du futur, le rêve irréalisable, l'utopie.

Une différence fondamentale sépare l'idée de la renaissance de celle de la résurrection des morts, qui anime Lukomskij. On a l'habitude d'évoquer le radicalisme et le spiritualisme de l'avant-garde russe. Or le néoclassicisme pétersbourgeois, tel qu'il a été articulé par les *Kulturträger* du passéisme, n'en était pas moins radical et spiritualiste. La culture leur paraissait comme un corps entier et vivant, qui naît et meurt, et qui, dans sa mortalité fragile, inspire un profond pessimisme, mais aussi une sorte d'excitation quasi religieuse. La résurrection du corps culturel mort se transforme pour eux en un véritable culte, dont ils rêvent d'élever les temples. La modernité, dans cette utopie de la "religion culturelle", joue alors le rôle de la réalité d'ici-bas, vulgaire et méprisable, éphémère car passagère, qui ne peut que freiner le mouvement de l'humanité vers la résurrection.

EHESS, Paris